ŚWIAT KULIS



NAKŁAD BIURA OGŁOSZEŃ „PAR"

WYDAWNICTWO TEATRÓW MIEJSKICH

WRONIECKI



Reformowa Opaska

„Prujapol"



wywiera znakomity wpływ na figurę i zapewnia osiągnięcie modnej linji.

„Prujapol" jest wygodna w noszeniu, nie krępuje swobody ruchów, nie ulega zniszczeniu i zastępując masaż, przez równomierne przyleganie, oddziaływa dodatnio na organy, znajdujące się wewnątrz jamy brzusznej.

Być matką i zachować smukłe kształty można jedynie, używając opaskę „Prujapol", zalecaną przez wielu lekarzy.

Opaska ta nie zawiera w części nabrzusznej tak przykrych w noszeniu stalek i odznacza się następującemi **zaletami:**

1. Składa się z szeregu pasków gumowych, z których każdy po zużyciu można małym kosztem zastąpić nowym. W ten sposób sama opaska nie niszczy się wcale.

2. Sznuruje się ją równomiernie z wierzchu przy pomocy szeregu tasiemek, nie wywołując w ten sposób przykrego ucisku.

Panom poleca się również opaskę „Prujapol" w formie pasa niezbędnego dla panów otyłych i sportowców.

Pani H. S. z B. pisze o opasce „Prujapol": Przed rokiem kupiłam u Pana opaskę „Prujapol", i jestem z niej b. zadowolona. Obecnie proszę o nadesłanie mi drugiej opaski o 5 cm węższej, gdyż o tyle zeszczuplałam.



Pan Fr. L. pisze: „Przed 6 tygodn. kupiłem u pana opaskę „Prujapol", która oddaje mi wielkie usługi. Żałuję bardzo, że nie słyszałem o niej wcześniej. Obecnie proszę o nadesłanie dla mej żony damskiej opaski „Prujapol" z 4 podwiązkami rozmiaru 105 cm.

Cena opaski damskiej „Prujapol" zł 35.—, dto męskiej „Prujapol" zł 30.—, ponad 100 cm dolicza się 3.50 zł za każde 10 cm objętości.

Wysyłkę uskutecznia się za zaliczeniem pocztowem.

B. PRUSIEWICZ, POZNAŃ, PL. NOWOMIEJSKI 7.

Przy zamówieniu uprasza się o podanie miary w cm.



ŚWIAT KULIS

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM

WYDAWNICTWO TEATRÓW MIEJSKICH W POZNANIU

Nakład Biura Ogłoszeń „PAR“ Poznań, Aleje Marcinkowskiego nr. 11 i 27 Grudnia nr. 18

BYDGOSZCZ Dworcowa 72 | KATOWICE Poprzeczna 8 | KRAKÓW Rynek Gł. 46 | LWÓW Akademicka 14 | TORUŃ Szeroka 46 | WARSZAWA Bracka 17

ROK I. ZESZYT 4

SAM NA SAM Z LADY MAKBET

Zamek ten w miejscu wdzięcznie położonem
Powietrze jego przyjemnie napawa
I rzeźwi moje zmysły.
Gość wiosenny
Jaskółka, ówdzie u blank się gnieżdżąca,
Wskazuje swoim pobytem, że niebo
Tchnie tu przyjaźnie: niema gzymsu, łuku,
Zakąta, gdzieby ten ptak nie przyczepił
Dla swoich piskląt wiszącej kołyski.
Zauważyłem, że gdzie te ptaszyny
Najchętniej gnieżdżą, tam powietrze bywa
Najczystsze.

Tak wdzięczny obraz zamczyska Makbetowego skreślony przez Szekspira, skusił mnie, by odwiedzić Lady w jej własnym kasztelu. Przyjaciel wręczył mi na drogę plan sytuacyjny, a jedna ze znajomych dostarczyła nawet nazwy ulicy. Niestety przyjaciel jest nie tyle kartografem, co poetą, a młoda znajoma podała przez pomyłkę prawdopodobnie nazwisko swego tancerza z dancingu miast ulicy; zmitrężyłem więc kęs czasu, przynajmniej tyle, co potrzeba do przebycia fos, wałów i ostrokołów średniowiecznego zamku, nim zapukałem we drzwi oznaczone biletem: Stanisława Wysocka - Stanisławska. Wprowadzony przez śliczną popielatą angorę, czyniącą gościnnie w zastępstwie gospodyni honory domu, przekroczył próg i — stanąłem. W kącie przy oknie wisi obrazek, niewielki, jak ćwiartka listowego papieru: skrawek nieba i obłok. Taki obłok mógł wyjść tylko z pod jednego pendzla w Polsce. Nie omyliłem się — Stanisławski... A w dole, w górze, obok, prawie cała ściana — obrazy największego polskiego pejzażysty. Takiego zbioru nie widziałem od krakowskich czasów. Lecz właśnie zjawia się Lady. Trzeba przystąpić do wywiadu. Hic Rhodus, hic salta.... Chciałem wejrzeć nieco w psychikę pani na Glamis i Kawdorze, lecz nie jest to rzeczą łatwą. Lady Makbet działa — nie mówi, tworzy siebie — mniej chce o sobie opowiadać.

— Pocóż ja pana posyłałem? — jęknie redaktor. Niech jęknie. Trudno. Zresztą rozmowa z wielką artystką, dotykająca szeregu zagadnień jest zbyt zajmującą, by móc się utrzymać przy zgóry nakreślonym programie. Trzeba było „robota“ wysłać na wywiad.

O „Makbecie“ mówi p. W. z wzruszeniem.

— Przenosi mnie ta sztuka w okres krakowski, w najlepsze czasy polskiego teatru, kiedy nietylko scena szczycić się mogła takiemi silami, jak Modrzejewska, lecz i publiczność była inna, nieobojętna na wielkość poezji. Publiczność, która nie chodziła do teatru, by śmiać się, a do kina, by płakać.

Publiczność, dla której Szekspir był żywym; żywym po dziś dzień nie przestał być — naturalnie, jest nietylko nieprzebraną skarbnicą twórczej podniety dla aktora, lecz wiecznie bijącem źródłem nowych odczuć i wrażeń dla widza. Trzeba go tylko uwspółcześnić, — to też ja go uwspółcześnię. —

— Jak to pani rozumie? — Kostjumy?

— Ach, nie chodzi mi o zewnętrzność. Z osłony kostjumów, dekoracyj, stosunków chcę wyłuskać to, co stanowi istotę szekspirowskiej tragedji — duszę ludzką. „Makbet“ to nie historja jakiegoś tam zdarzenia w średniowieczu na królewskim dworze, to historja, jaka może się zdarzyć dziś w rodzinie szewca, tragedja ambicji i słabości. Bo Makbet to przedewszystkiem człowiek słaby, miękki. Zadowolona też jestem, że p. Boelke, który objął tę rolę, potrafi właśnie dać potrzebną miękkość; w Krakowie miałem partnera zbyt gwałtownego.

— A Lady? jak ją Pani przedstawi?

— Przedewszystkiem po kobiecemu. Bez żadnych tragicznych koturnów. Dużo kobiecości. —

Interesuje mnie jeszcze jeden punkt Tragizm postaci Lady Makbet. Znany jest pogląd ściśle teoretyczny, oparty wyłącznie na literze tekstu i odmawiający cech tragizmu żonie Makbeta. Psychika jej jakby z jednego odłamu spiżu, nie ma wewnętrznych konfliktów, załamania się. Spotyka ją kara, straszna, lecz nawet nie przedostająca się do jej świadomości. W ten sposób pojęta postać traci jednak niesłychanie na swych walorach scenicznych, staje się już nie żywym indywiduum, lecz uosobieniem stanów psychicznych Makbeta. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że takiej lady p. W. stworzyć nie może. Potwierdza mi to sama.

— Załamanie się wewnętrzne Lady Makbet — mówi — następuje po scenie z duchem Banka. Daję obraz dwojga ludzi złamanych, zestarzałych, tulących się bezradnie do siebie w pustej sali królewskiego pałacu.

— A jak Pani ujmie czarownice?

— To projekcja, uosobienie niższych stanów psychicznych człowieka. Stworzę ją zupełnie oderwane od rzeczywistości.

Omawiamy jeszcze poszczególne sceny.

— Tekst mocno skreśliłam. To już mój zwyczaj a przerażenie kierownika literackiego.. Podaje mi egzemplarz „Makbeta“. Treść mam doskonale w pamięci, przeglądam więc szybko, lecz bacznie zwracam uwagę na ślady ołówka. Przeciw skreśleniom buntuję się z zasady jako literat. Zasada, zasadą, a w głębi ducha muszę przyznać, że są zrobione mistrzowsko. Chciałbym choć jedną ważką postawić objekcję, nie można. Sztuka nie traci, lecz zyskuje na tych obcięciach. Kondensuje się; istotna jej treść występuje wyraziściej dla widza, potężniej przemawia do jego duszy. A skróty obejmują nietylko całe sceny, które często tak łatwo dla zyskania na czasie można opuścić; widzę tu i ówdzie wykreślone po dwa, trzy, cztery wiersze. W tych drobiazgach właśnie najbardzie przejawia się maestria reżyserskiego przygotowania tekstu.

W milczącym podziwie zwróciłem egzemplarz. Część oficjalna została skończona. Przy John Bullu (angielski trunek, ze względu na angielski dramat) potoczyła się rozmowa o teatrze, filmie, aktorach, dramacie hiszpańskim, obopólnie uwielbianym, o szeregu temat., z kótrych każdy mógł by służyć za wątek artykułu. Ledwiem się zorjentował, że czas najwyższy pożegnać się. Szczęśliwszy byłem od króla Dunkuna, bom z kasztelu nie tylko uniósł głowę całą, lecz pełną ciekawych wspomnień, uwag, spostrzeżeń i sądów, wypowiedzianych przez Lady Makbet. **S. E.**

STULECIE FAUSTA

„Faust" Goethego, ten stary, poczciwy, tylekroć komentowany, tylekroć źle zrozumiany „Faust", o którym napisano całą bibljotekę, by rozjaśnić rzekome mglistości tego przecież tak krystalicznie przejrzystego dzieła, — otóż „Faust" obchodzi w bieżącym roku dwukrotny, a jeżeli się uprzemy, to nawet czterokrotny jubileusz. Przed stu laty bowiem pojawiła się poraz pierwszy (publicznie) na scenie jego część pierwsza a w trzydzieści lat potem odbyła się premiera opery Guonoda „Marguerite", której libretto mimo wszystko jest oparte (w jakiż zresztą płytki i banalny sposób) o poemat Goethego.

Dzieje teatralne „Fausta", są bardzo ciekawe; warto je przypomnieć z okazji jubileuszu; o „Fauście" należy przypominać wogóle z każdej okazji, a nawet i bez niej, bo odkąd posiadamy Zegadłowicza przekład tej tragedji, stała się ona dostępna także dla wszystkich Polaków i czeka na realizację na scenie polskiej *)

Goethe pisząc część pierwszą „Fausta" nie sądził, by ją kiedykolwiek wystawiono, nie liczył się też zbytnio z postulatami sceny: zmieniał ciągle miejsce akcji, przeładował dramat monologami, dał szereg luźnych, krótszych i dłuższych scen. Ta swobodna struktura poematu przeszkadzała więc w wystawieniu dzieła na ówczesnych scenach, posiadających bardzo skromny aparat techniczny. Ulegając prośbom swych przyjaciół, Goethe w roku 1812 opracował wreszcie inscenizację „Fausta" w pięciu aktach, — lecz planu jego nie zrealizowano. W dwa lata później zachęciła go „genjalna" (jak się sam wyraził) muzyka do „Fausta", skomponowana przez księcia Radziwiłła, do wznowienia zarzuconego planu. Lecz dopiero w roku 1819 ujrzał „Faust" po raz pierwszy światło ramp w teatrze berlińskim przed szczupłem gronem dworskiej publiki; mimo wielkich przygotowań przedstawienie to zawiodło. Właściwą (już publiczną) premjerą „Fausta" było wystawienie go w Brunszwigu przed stu laty. Inscenizację tę opracował Aug. Klingeman, skreślając w barbarzyński sposób co ważniejsze sceny, m. in. także „Prolog w Niebie"; lecz cel został osiągnięty: tragedji część pierwszą pozyskano dla sceny i grano odtąd na wielu scenach niemieckich, a we Wiedniu po raz pierwszy w roku 1839 (trzecia z rzędu dziesiątka w datach jubileuszowych „Fausta").

Podczas pracy nad drugą, ważniejszą, częścią tragedji poeta stale myślał o scenie, dowodem tego są chociażby liczne zwroty w scenarjuszu, jak np. „siada w prosceniun", mówi „ad spectatores" i t. p. Lecz żaden teatr w epoce Goethego nie dorósł do tego ogromu scen, a także inscenizacje z czasów późniejszych zawiodły bodaj zupełnie. Zawiodła przeróbka sceniczna Wollheima (1874) zawiodła inscenizacja Deorienta (1876), — zawiodły nowsze próby, nawet wielce reklamowany i osławiony eksperyment Reinhardta. Słowem: całość „Fausta" (a tylko jako całość „Faust" jest rzeczywiście wielkim poematem *), nie zdobyła dotychczas sceny.

Zdobył sobie „Faust" natomiast wielką popularność dzięki Gounodowi, który za temat swej opery wziął epizod Małgorzaty. Opera ta ukazała się w roku 1859 (znowu dziesiątka!). Poza Gounodem jeszcze szereg innych kompozytorów opierał się na tekście Goethego, tak Berlioz, który napisał oratorjum, często grane także jako operę, Włoch Boito (1868) i inni mniej znani; żaden z nich jednakowoż nie potrafił poważnie współzawodniczyć z Gounodem.

Artur Marja Swinarski.

SYLWETKI ZE ŚWIATA KULIS

W SALONIE KAZIMIERZA CZARNECKIEGO

Niełatwa to sztuka zrobić wywiad ze śpiewakiem, który nie bywa u Dobskiego ani u Fangrata, ani wogóle nigdzie, a do tego ma opinję niedostępnego człowieka. Całe szczęście, że ta niedostępność kończy się jedynie na opinji — a w rzeczywistości...

Ale nie uprzedzajmy wypadków, zaznaczając jedynie, że wywiad z p. Cz. starczyłby jako materjał na gruby tom najciekawszej powieści z życia naszej cyganerji artyst. — wobec której Murger'a „Cyganerja" (powieść — nie opera), straciłaby swe walory — i czytelników. Wobec tego autor wywiadu streścić się musi — i dać jedynie antologję owego tomu poezji, którego autorem jest życie — a bohaterem pewien krakowski stud. juris, śpiewający w owym grodzie w chórze akademickim razem z Walewskim i A. Doboszem, ku zgorszeniu obydwóch.

„To też nigdy nie myślałem o tem, że będę śpiewakiem, — zwierza się po koleżeńsku podpora naszej Opery — i wszystkie inne zawody i karjery roiły mi się w zapalnej, studenckiej głowie. Najpierw poczułem nieprzemożony wstręt do austrjackiego munduru „jednoroczniaka" i jak mustang z prerji zdejmuje chomąto przez głowę i rwie w step — tak i ja pewnego ranka zrzuciłem tę habsburską zbroję i oglądnąłem się aż na... moście w Zurychu, zamykając sobie wrota do powrotu na takiej ojczyzny łono".

Czy Pan pisywał wówczas poezje? bo taki gest — wskazywałby...

„W Szwajcarji nie trzeba pisywać — tam się żyje poezją... Z kraju zabrałem zresztą gruby kapitał — w postaci „Listów do matki" Słowackiego i „Listów z podróży" Odyńca. To były moje Bedekery — szlakiem naszych poetów przeszedłem pieszo wszerz całe Alpy, patrząc „jak Rodan z paszczy lodowca ucieka" i gdzie Aar wody błękitnemi spada..."

A przerwana iurisprudentia?

„Bez prawa musiałem sam stać się obrońcą własnych praw do życia — na obczyźnie. Młode nogi poniosły mię przez Alpy na lombardzką niziznę, aż w góry Sabińskie, gdzie omało nie zostałem... misjonarzem — w klasztorze wśród lasów, gdzie jeleń z krzyżem pokazał się św. Hubertowi".

Byłby Pan uwodził swym głosem murzynów i nawracał!

„Jakoś nie doszło do tego — a co do głosu — to nie myślałem o nim. Natomiast poczułem w tej ciszy dziwną tęsknotę do rozgwaru Babilonu i pieszo wybrałem się wzdłuż genueńskiej zatoki do Paryża. Doszedłem jednak tylko do Marsylji — a potem już koleją".

Co Pana pociągało do Paryża?

„Wszystko — a znalazłem tam — najukochańszą na całe życie żonę — polkę z Łotwy, na studjach medycznych".

I wpadł Pan w polonję paryską — po same uszy?

„W tym Babilonie zetknąłem się bliżej z B. Biegasem — zmanierowanym już przez powodzenie rzeźbiarzem i autodydaktą, niedawnym pastuszkiem. Z Boznańską mieszkali przez ścianę. Pomagałem mu w różnych arkanach wiedzy — lecz najchętniej błądziłem z romansem W. Hugo pod pachą po zaułkach starego Paryża i uczyłem się na pamięć poematów żywych kamieni stolicy świata i martwych płócień po galerjach... W Paryżu także poznałem się z operą Wagnera, którą zacząłem studjować dokładniej w Zurychu, dokąd mię losy poniosły na studja chemiczne w tamtejszej politechnice".

A kiedyż zawód śpiewacki się rozpoczął?

„Daleko jeszcze do tego! Narazie pociągał mię Wagner raczej ze stanowiska literackiego i filozoficznego, to też przestudjowałem Schopenhauera i Nitschego, a chemja zawiodła mię do monistów. I tu w pracowni chemicznej zostałem właściwie śpiewakiem! Dziwi się pan? Przy retortach wyśpiewywałem sobie przeróżne arje — aż mój profesor dobrał mi się do śpiewackiego sumienia wyrzutami, jakobym zagrzebywał jakiś tam talent etc. Prawie pod presją jego zapisałem się do szkoły śpiewu jakiegoś „włocha" w Zurychu, który nie tylko odgadł moje inklinacje głosowe w kierunku raczej opery włoskiej — niż wagnerowskiej — ale i moje krakowskie pochodzenie, gdyż sam „potrzebował być z Drohobycza".

Zatem porzucił Pan chemję — dla Muzy?

„Wyjechałem do Warszawy, by kształcić się u Ed. Reszkego, a od niego skierowano mię do Jana Reszkego w Paryżu. Tymczasem znów nieoczekiwanie lepsze konjunktury otwarły się dla mnie w Medjolanie i tak utknąłem we Włoszech na równych lat 10, tj. od 1913—23. Bujne i urozmaicone były te lata. Debjutowałem w r. 1914 w „Rigoletto" i byłoby już szło dobrze — gdyby nie wybuch wojny. Nie chciałem pójść do obozu koncentracyjnego dla cudzoziemców na Korsyce i zgłosiłem



Kazimierz Czarnecki

się na ochotnika do armji włoskiej. Przydzielono mię do fabryki amunicji. Ciężka praca. Pod koniec wojny śpiewałem po szpitalach. Potem z impresarjem Cavalloro objechaliśmy południe. Włochy, Sycylję wzdłuż i wszerz. Potem otwarły się świetne horoskopy z impresarjem Carusa — sławnym Lusori — w północnych Włoszech, w Medjolanie, w Scali, gdyby nie akcent różnych narzeczy włoskich i nie,. ciężki tyfus, który powalił mię na 7 miesięcy z nóg..."

O uśmiechu fortuny i jej łaskawości nie może Pan zatem mówić?

„Istotnie mało tych uśmiechów doznałem! Po wylizaniu się z niemocy wróciłem w r. 1923 do kraju — i w Warszawie się sprezentowałem z powodzeniem. Zanim jednak pertraktacje tam sfinalizowano, dostałem wezwanie p. Czapelskiego do Poznania, i jak pan widzi siedzę sobie w miłem mieszkanku i cieszę się mą rodziną; właśnie jedna z mych latorośli bombarduje drzwi, jak pan słyszy, urwisz — —"

Żałuję niewymownie, że nie będę się mógł podzielić z czytelnikami „Świata Kulis" wszystkiemi arcyciekawemi szczegółami bujnych przeżyć Pana, ale uczyni to Pan kiedyś najlepiej, wydając własny pamiętnik. Koniecznie. Ale jeszcze słówko: pewna kategorja publiczności szemrze na pańską włoszczyznę na scenie....

„I ma rację zupełną — ale śpiewak ma także rację, że we włoskich (zwłaszcza starszych) operach nie chce łamać i naginać cudnych arji i melodji do polskiego tekstu — wprost skandalicznego. Sztuka, muzyka, publiczność i artysta zyskują na oryginalnym i melodyjnym tekście sto procent. Dla tych względów zasadniczych, należy poświęcić uboczne, do czasu, gdy ktoś kompetentny te teksty poprawi. Ale nie tylko teksty, należy inscenizacje tych zacnych oper także zmodernizować, by publiczność nie miała powodu uśmiechać się w t. zw. dramatycznych momentach".

H. Szczerbic.

CO SŁYCHAĆ Z POLSKIM INSTYTUTEM TEATRALNEM?

W 1925 r., dnia 30. sierpnia, Zarząd Związku Artystów Scen Polskich, uchwalił jednogłośnie utworzenie Polskiego Instytutu Teatralnego.

Powitano to piękne postanowienie wpływowego i zasobnego Związku gorącem uznaniem w całej prasie polskiej i na łamach, wychodzącego wówczas poważnego tygodnika p. t. „Życie teatru", zaczęto omawiać szczegółowo, jakie czekają Instytut najpilniejsze zadania.

Plan działania Instytutu, na okres najbliższy miał objąć przedewszystkiem utworzenie Muzeum Teatralnego i Bibljoteki Teatralnej; w przyszłości, jak spodziewano się wówczas niedalekiej, projektowano uruchomienie działu wykładowego i wydawniczego; zorganizowanie działu eksperymentalnego, z trzema grupami badań: psychologją teatru, techniką teatru i antropologją teatralną; w końcu przy Instytucie miała powstać wzorowa „Szkoła dramaturgów" tak potrzebna w Polsce, w której produkcja rodzimych autorów nie zaspakaja nawet dziesiątej części zapotrzebowania repertuarowego teatrów.

Słowem Instytut Teatralny, wzorowany na podobnych instytucjach zagranicznych, podejmował się szczytnej roli uratowania od zagłady wszystkich pamiątek, które o chwalebnej przeszłości polskiej sceny zaświad-

czają; pragnął naukowo zbadać i opracować dzieje polskiego teatru; zgromadzić wszystkie książki i rękopisy, rozproszone po całej Polsce, omawiające ciekawą historję dzieł scenicznych i ich wykonawców; — co przedniejsze rzeczy ukazywałyby się

Pojawiły się wprawdzie, jako wydawnictwa Instytutu, Franciszka Siedleckiego „Helena Modrzejewska", i Tekli Łubieńskiej „Wanda", w opracowaniu prof. J. Ujejskiego, ale na tych pierwszych tomach zatrzymał się zarówno cykl „Monografij wybitnych



K. Zbikowska
zbiera oklaski w tytułowych rolach w „R. U. R." i „Oto Kobieta" w Teatrze Polskim

drukiem w „Bibljotece Inst)"; — dalej usiłowałby pogłębić, udoskonalić i uprzystępnić wiedzę o sztuce teatru i skupić w Instytucie wszystkie wysiłki, do rozwoju polskiej sceny zmierzające.

Wydawało się, że z chwilą rozpoczęcia prac Polskiego Instytutu Teatralnego staniemy się świadkami radosnych zmian w życiu polskiego teatru.

Niestety — choć kilka już lat mija od pamiętnej uchwały, o Instytucie Teatralnym wciąż głucho.

artystów scen polskich", jak i „Bibljoteki zapomnianych utworów dramatycznych". Na domiar zła padło „Życie teatru", przestała wychodzić, związana z niem, pożyteczna „Bibljoteka Dramatyczna", zawieszono wydawnictwo „Sceny Polskiej", teraz dopiero wskrzeszane, utknęła na czwartym tomie „Bibljoteka Reduty", a utworzona świeżo „Bibljoteka Teatru Narodowego", zrodziła się prawdopodobnie tylko po to, aby ogłosić nieznane warjanty „Ślubów Panieńskich".

Mamy w tym roku obchodzić uroczyście setną rocznicę śmierci znakomitego aktora Wojciecha Bogusławskiego, który położył fundamenty sceny narodowej. Najpiękniejszym hołdem dla tego budowniczego polskiego teatru byłoby uruchomienie Instytutu Teatralnego, a więc poprowadzenie celowe pracy, której on dał początek.

Czytałem świeżo ciekawą książkę Fryderyka Rosenthala p. t. „Wesen und Aufgabe der deutschen Theatergeschichte“ omawiającą znaczenie historji teatru i ważność pozycji tej gałęzi wiedzy w ogólnej historji kultury narodowej.

Jakże ubogo przedstawia się polski plon teatrologiczny w zestawieniu z podaną przez Rosenthala bibljografją niemieckiej historji teatru. Jakże wspaniałym wyda się n. p. dorobek jednej tylko niemieckiej instytucji („Gesellschaft für Theatergeschichte“). Z jaką zazdrością oglądamy „Denkmäler des Theaters“, ogłaszane przez wiedeńską Bibljotekę Narodową z pomocą Towarzystwa dla wydawania pomników teatru. Z jakiem zainteresowaniem śledzimy pracę uczonych niemieckich, gromadzoną, od czterdziestu blisko lat, w cyklu p. t. „Theatergeschichtliche Forschungen“.

Z książki Rosenthala dowiadujemy się też, że berlińscy profesor. literatury niemieckiej M. Herrmann i J. Petersen, a w Heidelbergu M. Waldberg, zaprawiają młodych swych słuchaczy do studjów nad historją teatru. Skądinąd wiemy, że w niedalekiej przyszłości mają powstać w Niemczech osobne katedry, poświęcone dziejom teatru. Dochodzą też do nas, raz po raz, echa szybkiego rozwoju teatrologji we Francji, we Włoszech, a nawet w Rosji sowieckiej.

Najwyższy czas przystąpić do poważnych prac teatrologicznych i w Polsce. Nawiążmy łączność z odosobnionemi wysiłkami Bogusławskich, Estreicherów, Windakiewiczów, Szyjkowskich i Rulikowskich; skłońmy młodych polonistów do zwrócenia baczniejszej uwagi na historję polskiego teatru; a gdy nas, w młodem państwie, nie stać jeszcze na tworzenie specjalnych katedr na polskich uniwersytetach, skupmy cały swój wysiłek w Polskim Instytucie Teatralnym.

Dlatego z początkiem nowego roku, roku jubileuszowego Wojciecha Bogusławskiego, zwracam się do Związku Artystów Scen Polskich i całego polskiego społeczeństwa, rozumiejącego znaczenie teatru w życiu kulturalnem narodu, z natarczywem pytaniem:

Co słychać z Polskim Instytutem Teatralnym?

Stefan Papée.

ZAGADNIENIE KOSTJUMOLOGJI NA SCENIE

I.

Zagadnienie kostjumologji obejmuje wszelkie zwyczaje i obyczaje charakterystyczne dla różnych epok historycznych, krajów i stanów, dotyczące stroju, a więc dotyczy zasadniczego wzgl. ogólnie używanego sposobu ubierania się, tak pod względem formy, jak też i koloru, materjału itp. Kostjum każdego narodu jest bowiem uwarunkowany przez klimat i kształt jego ojczyzny, przez charakter tego narodu i jego sposób życia itp.

Dziś kostjum już nie jest strojem narodowym. Opanowany bowiem modą, nosi on tylko międzynarodowe cechy danego czasu, jego ideologji i supremacji kulturalnej pewnego na-

rodu. Było to już i w 17 wieku, kiedy nazwa „kostjum“ np. w Polsce oznaczała barwny strój nieszlacheckiej czeladzi dworskiej. Dopiero w 19 wieku, kiedy wytworzono niezmierne zainteresowanie historyczne, obudzono także i zainteresowanie kostjumologją. Zagadnienie to stało się teraz bardzo ważnym czynnikiem, tak w sztuce malarskiej jak też i teatralnej — a przecież jeszcze w ostatniem 25-leciu 18-go wieku kwestja kostjumologji np. na scenie była zupełnie obojętna. Garrick grał np. Hamleta i Makbeta w czarnym stroju jedwabnym a Baron (uczeń Molièra) grał bohaterów starożytnych w peruce Apollina, krótkich spodniach itp. Dopiero artysta francuski F. J. Talma (1763 1826) wprowadził na scenę przybliżająco prawdziwy kostjum historyczny i zdobył szybko naśladowców.

W prawdzie już przed nim starali się Lekain i panna Clairon przeprowadzić reformę kostjumu scenicznego, lecz bez zadawalającego rezultatu. Talma jednakże oparł swoją reformę o dokładne badania historyczne i nie zawahał się swej reformy kontynuować, chociaż usłyszał na przedstawieniu tragedji „Brutus“, kiedy to po raz pierwszy wystąpił w swej roli trybuna Proculusa nie w dotychczas używanym kostjumie groteskowym, lecz w rzeczywistej todze rzymskiej, głos Louise Contat: „Voyez donc Talma, qu'il est ridicule! Il a l'air d'une statue antique!“ (Patrzcie na Talmę, jaki on jest śmieszny! On ma wygląd posągu starożytnego!)

W Niemczech starała się aktorka Karolina Neuber w Lipsku zreformować kostjum sceniczny, lecz dopiero hrabia Brühl ujął kwestję tę z punktu widzenia naukowego i wprowadził prawdziwy kostjum historyczny. W roku 1870 zużytkowała scena dworska w Meiningen przedewszystkiem badania H. Weissa i stała się pod względem kostjumologji wzorem dla innych scen, nakazującym ścisłe przestrzeganie historycznych form ekspresji zewnętrznej. Tendencje te są przecież wyrazem naówczas tak żywotnych ogólnych tendencji racjonalistyczno - historycznych, które prowadziły do naturalizmu. Naturalizm zapanował na scenie w ostatniem dziesięcioleciu 19-go wieku i stworzył dla sceny swój własny styl; prawo naturalnej rzeczywistości zostało skrupulatnie urzeczywistnione.

Urządzenie sceny — a więc i kostjumy — tworzono według najsubtelniejszych obserwacji i studjów rzeczywistości tak historycznej jak też i współczesnej. W zupełnie naturalistycznie urządzonem otoczeniu toczyła się zupełnie naturalistyczna akcja, zupełnie wierna, aż do najmniejszych drobnostek w odtwarzaniu wszelkich czynności życia codziennego, wszelkich zwyczajów, gestów i obyczajów.

Naturalizm szybko zdobył scenę, ale nie długo na niej panował. Rozległo się hasło: „sztuka dla sztuki“! Żądano, ażeby całość widowiska nie działała jako historyczna wzgl. naturalna rzeczywistość, lecz jako rzeczywistość artystyczna i została podporządkowana idei autora. Od reżysera zaś wymagano, ażeby dla poszczególnych ważniejszych psychologiczno - dramatycznych momentów tej jednolitej akcji wytworzył odpowiednie estetyczne ułożenie grupowe które wprzód samo w sobie, a następnie ze swem tłem oraz z poprzedniemi i następnemi obrazami grupowemi utworzą wyższą, tak estetyczną jak też logicznie, psychologicznie i kulturalno - historycznie uwarunkowaną harmonję wartości, wartość zasadniczą, istotną, daną całemu widowisku przez autora.

W r. 1900 nastąpił więc przewrót w scenerji, przywracający kostjumowi scenicznemu, jako części sztuki scenicznej swoje własne prawa i przy-

wileje z dostosowaniem się do ogólnego typu kostjumu tego czasu, do którego całe widowisko swą treścią przynależy. Zadaniem artysty pozostaje pewne szeregi reakcji psychicznej za pomocą swej zewnętrznej postaci plastycznie uzmysłowić przez mowę, mimikę, gesty i strój. Dla artysty nasunęła się więc potrzeba szkolenia ciała, smaku estetycznego, studjowania historji kultury i kostjumu. Od reżysera zaś wymaga się teraz, dla każdego widowiska scenicznego, ażeby dał całemu temu widowisku jakieś określone stylowe zabarwienie i ażeby rozumnie i ostrożnie, lecz wyczerpująco, skorzystał ze środków pomocniczych charakterystycznego otoczenia z artystycznem odczuciem przy zastosowywaniu archeolonicznej formy wyrażeniowej. Będzie się on więc musiał posługiwać wszelkiemi możliwemi do osięgnięcie dekoracjami i kostjumami, które, uwarunkowane do pewnego stopnia historycznemi danemi, winne jednakże być podporządkowane prawom dramaturgicznym i stylistycznym — a zawzse winne się wraz z nimi opierać o podstawę estetyczną.

Tak akcja, jak też i scena — a zatem i kostjum artysty — nie mogą ani w całości wzgl. w swej jednolitości, ani też poszczególnie wziąwszy, w swych szczegółach, być w sprzeczności ze założeniem jak też, i z wiadomościami i wyobrażeniami, które publiczność przynosi z sobą z życia lub też z temi, których może zaczerpnąć ze swej wiedzy lub fantazji. Z drugiej strony, ze względów tych samych, jak też i nakazów estetyki, muszą się wszystkie te momenty dostosować do danych chwilą, tendencją i scenarjuszem wytworzonych warunków scenicznych.

Dziś już nie znosi się ciasnoty, małostkowości, przepełnienia i nieładu czystych scen naturalistycznych, lecz żąda się, aby dane dramaty, jako myślowo i uczuciowo zdecydowanie zabarwione symbole ludzkich wartości życiowych, także w symboliczną wzgl. z tym sybolem się łączącą ramę zostały ubrane. Akcja i motywy poetycznie scharakteryzowanych indywidualności jest i pozostaje kwestją zasadniczą — rama zaś kwestją drugorzędną, która winna się do zasadniczej dostosować, uwypuklić ją, rozjaśnić, podkreślić, a jej działanie spotęgować przez nastawienie uwagi widzów. Cały więc strój ma się stać poetycznym środkiem wyrażeniowym dla pewnych lirycznych i dramatycznych wartości uczuciowych — ma być częścią przedstawionych charakterów. Gdyby się jednakże wymagało, ażeby się widz dzięki swym wiadomościom historycznym, literackim lub kulturalno - historycznym cofnął wstecz o kilka stuleci, to jego nastawiony nastrój psychiczny do przyjęcia podawanych mu zjawisk scenicznych i przeżywania akcji scenicznej natychmiast zostanie rozstrojony — zacznie on bowiem teraz zanadto filozofować wzgl. krytykować, niż to podawane przeżywać i tego używać jako dzieła sztuki. Trzeba więc stworzyć także w zewnętrznej postaci obraz historyczny, który jednakże w każdym poszczególnym wypadku winien być zbudowany według praw estetycznego i dramaturgicznego działania scenicznego i według współczesnego smaku przetworzony. Nie wymaga się bezwzględnej wierności historycznej, lecz wewnętrznej prawdziwości. Strój winien tylko wywołać wrażenie historycznej prawdy. Wyposażenie kostjumologiczne danego widowiska winno więc nastąpić na podstawie historycznej, lecz pod względem malowniczości (zabarwienia) i charakterystyczności winno się ponad tę wierność historyczną wznosić. Widz winien przeżywać wizję autora, i to trzeba jemu ułatwić przez łatwą poglądowość za pomocą dekoratywnych środków pomocniczych.

Widowisko sceniczne, ma dla niego



W czasie gdy używam
sposobów „Lizistraty" naj-
piękniejszych wam
uśmiechy czytelnikom!
J. Dębicka
927.

być scenicznie odczutą, malowniczą impresją, pełną szerokiego rozmachu, godności i prostoty dla dramatycznych symbolicznie uwarunkowanych akcji, tak, że całość da estetycznie malowniczy efekt w stylowej przeróbce, która mniej od widza czynnej uwagi wymaga, a więc przystępuje do niego w łatwiejszej formie do odczuwania i przeżywania. Widzimy, że wymagania postawione reżyserowi i artyście są dziś wielkie, a żądają od nich nietylko artyzmu aktorskiego, lecz także głębokiego odczucia estetycznego, głębokiej wiedzy historji kultury i jej zewnętrznych objawów, opartej o psychologję jak też harmonijnego opanowania techniki scenicznej. Wymaganiom takim mogą sprostać tylko artyści z wielką kulturą umysłową i uczuciową.

Dr. F. Boehm.

ROMAN ŻELAZOWSKI

DZIWNY SEN

Dziś należę już do tych, którzy byli; trudno — trzeba się z tem pogodzić, że wiek ma swoje prawa i że trzeba ustąpić miejsca młodszym, którzy służą sztuce. Rozstanie ze sztuką tak serdecznie ukochaną jest przykre, wzbiera jakiś żal nieukojony, rodzą się pytania — na które brak odpowiedzi. Mózg swoje a serce swoje — następują rozmyślania na tle wspomnień różnorodnych. I dzieje się tak jak zwykle: — starcy żyją wspomnieniami. Łatwo sobie wyobrazić, jakie mnóstwo tych wspomnień zgromadził 50-letni okres pracy na deskach scenicznych. Więc najpierw rozkoszne młodzieńcze marzenia o sztuce i scenie — potem pierwszy występ — osiągnięty cel marzeń — pierwsze, nieudolne kroki na arenie scenicznej — konieczność intenzywnej nad sobą pracy — powodzenia — przeciwności — opieka życzliwych, wskazówki doświadczonych, wyjazdy na studja, wzloty i zniechęcenia, pragnienia dojścia do wyżyn, zwątpienia, tryumfy, bezlitosna krytyka, nadmierne pochwały — słowem wszystkie rozkosze i przykrości, w jakie zawód nasz obfituje. Przychodzą na myśl tereny pracy: Kraków, Lwów, Warszawa i Poznań, ten najmilszy teren. Najmilszy, bo posiada najzdrowszą, najmilszą publiczność, która całem sercem garnie się do przybytku sztuki i kocha prawdziwie swoich artystów. Największa nasza artystka Helena Modrzejewska marzyła zawsze, aby kiedyś osiąść na stałe w Poznaniu i temu serdecznemu miastu poświęcić najintenzywniejszą pracę swoją, gdyż jak mówiła: „jedyne to miasto, dla którego warto pracować". Jakże często rozmawialiśmy z panią Heleną na ten temat! — a jak słuszność wielką miała ta wielka artystka, przekonał mnie mój 4-letni pobyt w Poznaniu, gdzie zostałem tak zaszczytnie nagrodzony za pracę całego życia dla sztuki. Cóż więc dziwnego, że w rozmyślaniach moich budzi się zawsze tyle wdzięczności dla tego zacnego grodu i tyle głębokiego szacunku dla drogich Poznańczyków.

Śnią się mi nieraz te czasy poznańskie. Ostatnio śniło mi się, że umarłem. W agonji n. b. musiała być wizja o Poznaniu. Jestem więc w zaświatach. Ładniej tam, niż u nas! Po wypełnieniu należytych obrzędów i po przywitaniu się z mojemi drogiemi Istotami, spotykam panią Helenę. Piękna jak zawsze, wita mnie swym czarującym uśmiechem i zaczynamy pogawędkę. Składam Jej głęboki ukłon i opowiadam o ostatnich wydarzeniach. Naturalnie, że

przeważa temat o sztuce i o tem, co się obecnie dzieje w jej sferze. Mówimy, że artystom o wiele lepiej się teraz powodzi, niż w czasach dawniejszych, że teraz mają już emeryturę. „Czy wszędzie?“ — pyta nasza artystka. Niestety — odpowiadam. Nasz ukochany Poznań nie zabezpiecza przyszłości swoim ulubieńcom. — Zamyśliła się poważnie, jakaś troska osiadła na jej czole, po chwili rzecze: „Musimy znaleźć jakąś radę i to zaraz“. Jaką? — pytam zdziwiony. „Pójdziemy do Poznania i rozpoczniemy działanie w tej pięknej sprawie, a że mamy tam dosyć przyjaciół i zwolenników, sądzę, że nas wysłuchają. Będziemy tak serdecznie prosić, aż nas wysłuchają. Wystawa przyniesie miastu duży dochód, a miasto będzie mogło ustalić wielki czyn obywatelski, jako dar dla swoich pracowników scenicznych“.

Tak mnie ten śliczny projekt wzruszył, że się obudziłem. I poniosła mnie jakaś radość wielka — sen jednak uleciał a po nim nastąpiły rozmyślania nad rzeczywistością, nad tem, że sny bywają czasami przerozkoszne.

Lwów, w styczniu 1929 r.

Współtwórcy „Krzyżaków“



PP. Dyr. Stermicz, Adam Dołżycki,
Reż. Urbanowicz, Dyr. Jarocki, Kapel. Wojciechowski.

KRONIKA TEATRALNA

OPERA.

1. Najbliższą premjerą będzie balet narodowy Fel. Nowowiejskiego „Tatry“ z udziałem całego zespołu baletowego pod kierownictwem p. M. Statkiewicza. Przy pulpicie p. Tyllia. Wystawa i dekoracje p. Jarockiego.
2. Następną premjerą będzie „Księżniczka dolarów“ Falla, w której wystąpi gościnnie p. Fedyczkowska, a oprócz tego p. Fontanówna, p. Nochowiczówna, pp. Bratkiewicz, Gruszczyński, Sendecki, Wawrzyniecki, Wiśniewski. Dyryguje p. Mierzejewski. Reżyserja p. Folańskiego.
3. P. Eleanor Faber — sopran dramatyczny wystąpi gościnnie w Operze jedyny raz 18 lutego w „Tosce“.
4. P. Kazimierz Czarnecki powrócił z gościnnych występów w Warszawie, gdzie śpiewał zwielkiem powodzeniem w „Aidzie“ i w „Lakme“.

„MAZEPA“ CZAJKOWSKIEGO

Dla uczczenia 35 rocznicy śmierci jednego z najwybitniejszych kompozytorów rosyjskich Czajkowskiego — przygotowuje Dyrekcja Opery na marzec najpiękniejszą jego operę „Mazepa“. Wystawiona po raz pierwszy w Petersburgu w r. 1884 — grana była poza Rosją jedynie w Warszawie przed wielu laty.

Libretto napisał brat kompozytora, Modest, według popularnego poematu Puszkina „Połtawa“, który jest niejako dalszym ciągiem dziejów królewskiego pazia — znanego nam z dramatu Słowackiego, a późniejszego hetmana Ukrainy z czasów buntu zaporoskich kozaków przeciw Rosji Piotra I.

Reżyserja oraz jedna z głównych partyj — rola Koczubeja, spoczywa w niezawodnych dłoniach Z. Zaleskiego; tytułową rolę śpiewać będzie p. Karpacki.

TEATR POLSKI.

1. Obecnie wystawia Teatr Polski z wielkim nakładem pracy królewską tragedję Szekspira „Makbet“. Niezawodną atrakcją tej imprezy jest głęboko przemyślana inscenizacja i reżyserja p. Stanisławy Wysockiej, która równocześnie kreuje rolę tytułową.
2. W projekcie na czas najbliższy: „Wypowiadam służbę“ — świetna w swem satyrycznem ujęciu komedja Perzyńskiego, oraz Rostanda wiecznie budzące zainteresowanie widowisko „Cyrano de Bergerac“. Reżyserję prowadzi gościnnie p. Borowski. W roli tytułowej wystąpi p. Bryliński i p. Bracki.
3. Poza tem przygotowuje się A. Nowaczyńskiego „Wojna narodów w małym zakątku“ oraz K. H. Rostworowskiego „Niespodzianka“. Obie te sztuki zyskały nagrodę literacką miasta Krakowa.

Z GŁOSÓW PRASY

Prasa warszawska o „Krzyżakach“ Dołżyskiego w Operze poznańskiej.

„Kurjer Poranny“ z dnia 5 lutego pisze: W teatrze poznańskim opera Dołżyckiego doczekała się realizacji efektownej i niezmiernie precyzyjnej pod względem muzycznym. Strona dekoracyjna zrealizowana pomysłowo i pięknie przez Stanisława Jarockiego stwarzała nastrój niezmiernie estetyczny, który udzielał się silnie słuchaczom i przyczynił się niemało do ogólnego sukcesu artystycznego jaki odnieśli odtwórcy „Krzyżaków“ Z pomiędzy nich należy wymienić przedewszystkiemZygmunta Zaleskiego (baryton), który kreował partję króla Jagiełły. Obok pięknego głosu i wielkiej maestrji śpiewaczej należy wymienić wyjątkowe walory jego koncepcji scenicznej. Król Jagiełło był postacią przepełnioną majestatem i szlachetnością, pełną prostoty, a pozbawioną jakiejkolwiek scenicznej sztucznej pozy. Obok Zaleskiego wmienić należy odtwórczynię partji Rynkałły, Wandę Roesslerównę. Śpiewaczka posiada piękny głos altowy, o brzmieniu czystem dźwięcznem i dramatycznym charakterze. — Mniej może zadawalać gra aktorska artystki. Danusia znalazła sugbtelną i miłą odtwórczynię w osobie Marji Kisielewskiej, młodej i bardzo utalentowanej śpiewaczki. Mieczysław Perkowicz dał bardzo stylową i pełną właściwego charakteru postać Zbyszka, dobrą zarówno w momentach lirycznych ja ki dramatycznych. Nieprzeciętny swój talent wykazał szczególnie w opowiadaniu o bitwie grunwaldzkiej Aleksander Karpacki (baryton). Z pomiędzy innych odtwórców, którym przypadły w udziale mniejsze role, odtworzone zresztą również pięknie i precyzyjnie jak i inne, wymienić muszę Józefa Syroczewskiego (Zyndram), Jana Romanowicza (Powała), Józefa Sendeckiego (Jaśko Topór), Aleksandra Klichowskiego (Wojciech z Jagłowa), Romana Heisinga (Lchtenstein), Eugenjusza Maja (Hugona), Jana Gruszczyńskiego (De Fourcy), Władysławę Gogojewiczową (Pastuszek).

Reżyserował Karol Urbanowicz, osiągając bardzo wiele, szczególniej w tych scenach, gdzie poważną przeszkodę stanowiły niewielkie rozmiary sceny. Dyrygował Zygmunt Wojciechowski, nadając całości wielką precyzję i pozostawiając śpiewakom całkowitą swobodę śpiewania. Orkiestra ani w jednem miejscu nie zgotowała im jakichkolwiek niespodzianek. Należy również wspomnieć o doskonałych chórach.

Wogóle wykonanie było doskonałe i przyczyniło się wiele do tego, że „Krzyżacy" sprawili wrażenie opery ładnej i ciekawej, posiadającej wiele walorów widowiskowych i reprezentacyjnych. Z. Domaniewski.

„Gazeta Warszawska" z dn. 7 lutego donosi: Pod kierunkiem dyr. Stermicza przygotowano dzieło Dołżyckiego troskliwie, przedstawienie stanęło na wyżynie, nie w najmniejszej części dzięki udziałowi Zygmunta Zaleskiego, znakomity artysta nie wahał się objąć niewielkiej roli Jagiełły, aby wieczór uświetnić — i stworzyć postać portretową. Orkiestra, jak zawsze, na wysokim poziomie, dyrygował p. Wojcie-

Zwrot ku twórczości rodzimej w zagranicznych teatrach.

(h) Zarówno krytyka francuska, jak i niemiecka stwierdza zgodnie, że pod względem poziomu liter. dzieł scenicznych, jak i ich wykonanie stoi sezon obecny nieporównanie wyżej od poprzedniego. W Paryżu zaznaczył się w bieżącym sezonie szczególnie żywy przypływ doskonałych dzieł scenicznych pióra pisarzy młodszej i najmłodszej generacji jak Pagnola Roger Ferdinando, M. Rostando, Mirabeau Girandoux, nie schodzących miesiącami z repertuaru scen paryskich.



Scena zbiorowa z „Krzyżaków" A. Dołżyckiego. (Śmierć Danusi)

chowski. Wspaniałe dekoracje i efekty świetlne Stanisława Jarockiego odpowiadały tradycji, inscenizacyj poznańskich, które zwłaszcza, jeżeli idzie o opery polskie, odznaczają się zawsze smakiem i wysokim artystycznym poziomem.

Po drugim akcie zgotowano kompozytorowi serdeczną owację, w której należna część oklasków dostała się wykonawcom i dyrekcji Opery, za ich artystyczny trud. „Krzyżacy" wchodzą na repertuar wystawowy, który obejmie całe cykle oper polskich we wzorowem wykonaniu i inscenizacji. O.

Podobnie cały szereg scen berlińskich wystawia z powodzeniem sztuki Brucknera Brechta,. Kaisera, Hosenclewera. Zaledwie kilka scen berlińskich daje sztuki obce.

Jest to objaw dowodzący z jednej strony skonsolidowania się twórczości dramany skonsolidowania się twórczości dramatycznej młodych pisarzy, a z drugiej strony zaufanie, jakiem publiczność darzy rodzimą twórczość.

— W Madrycie powstał nowy zespół

eksperymentalny „Ślimak" (Caracol), którego zadaniem inscenizowanie utworów dramatycznych nawskroś współczesnych i rewolucyjnych. Na pierwszy ogień poszla trylogja wybitnego literata Arwina (Józef Martiner Ruic), „Niewidzialna" (Lo invisible) składająca się z trzech części: „Prolog", „Pająk w zwierciadle" i „Doktor Death". Piękna, poetycka ekspresja i silne napięcie scen, w których śmierć działa jak fatalistyczna i materjalna rzeczywistość zjednały Arwinowi szczere uznanie widzów. Przedstawienia poprzedziły odczyty autora i Rivas Cherifa na temat zagadnień współczesnego teatru i celów zespołu. W sztuce wystąpili. Natżvidad Zaro, Magda Donata Rivas Cherif i Euzebjusz de Gorica.

Od Redakcji: Czwarty artykuł Cz. Kędzierskiego „Z dawnych lat", nie doszedł Redakcji z powodu niedyspozycji autora.

Kartę tytulową zdobi fotografja St. Wysockiej.

Druk ukończono 13-go lutego 1929 r.

Adres Redakcji: *Sekretarjat Teatru Polskiego w Poznaniu.* — Redaktor *Emil Zegadłowicz*
Sekretarz Redakcji: *prof. Henryk Szczerbowski.*

Przygoda sławnego kompozytora.

Leon Cavalo, znalazłszy się w czasie swej podróży za granicą w Manchesterze zapragnął tamże przysłuchać się zupełnie incognito swojej operze „Pajace", którą tam właśnie wystawiono. Zajął więc miejsce w fotelu i przysłuchiwał się w milczeniu.

Po ukończeniu opery jakiś pan, który zajmował miejsce w sąsiednim fotelu począł głośno wyrażać swoje zachwyty: Co za arcydzieło! Co za cudowna muzyka!

Kompozytorowi wpadło wówczas na myśl zabawić się w krytyka swego własnego utworu i w tym celu począł sprzeciwiać się swemu przygodnemu wielbicielowi. „Arcydzieło? ależ mowy o tem nie ma jestem sam muzykiem i trochę się na tem rozumiem. Ta opera nie wiele warta. Nie chciałbym panu zrobić przykrości i rozczarować go, ale muszę stwierdzić, że wszystko w niej jest naśladownictwem lub wprost plagjatem. Niech pan posłucha. Kawatina jest zupełnem powtórzeniem z Bellicza duet pierwszego aktu wzięty wprost z Geunoda, a finał jest marną kopią Verdiego".

Na drugi dzień rano Leoncavallo przed wyjazdem kupił na stacji kolejowej egzemplarz jednego z najpoczytniejszych dzienników miejscowych, a otworzywszy napotkał łokciowemi literami wydrukowany tytuł artykułu: „Co mówi o swoich Pajacach mistrz Leoncavallo? Przyznanie się do plagjatu. Cała opera jest tylko naśladownictwem pozbawionem wszelkiej oryginalności".

Na czoło kompozytora wystąpił zimny pot. Najprawdopodobniej poznał go wczorajszy sąsiad w operze, widocznie sprawozdawca muzyczny miejscowego dziennika który słowa jego wziął za dobrą monetę i powtórzył wiernie całą z nim rozmowę w swoim dzienniku.

Fantazja wielkiej tragiczki.

Sara Bernhard, słynna aktorka francuska, pewnego dnia z nudów wymyśliła sobie następującą rozrywkę. Położyła się w długiej, białej szacie z rozpuszczonymi włosami do hebanowej, białym atłasem wybitej trumny, którą miała dla ozdoby (?) w swojej pracowni, zamknęła oczy, otworzyła usta i kazała pewnemu arystokratycznemu przyjacielowi grać na harmonium „Miserere". Ponieważ i to jej nie wystarczało, poleciła zaświecić mnóstwo świec woskowych i zaprosić fotografa Lisberta i swoją przyjaciółkę malarkę Ludwikę Abbema. Ta ostatnia musiała klęczeć przy trumnie, jako modląca się zakonnica, a w głębi w pokoju służba śpiewała pieśni żałobne i ćwiczyła się wgestach najgłębszej rozpaczy. Cała scenerja zrobiła tak straszliwe wrażenie, że syn artystki, Maurycy, który nadszedł, nic nie wiedząc o niczem, zemdlał z przerażenia.

Czcionkami Drukarni Wydawniczej Franciszek Krajna, Poznań ulica Strzałowa nr. 2a

Całus.

Horacy Vernet, słynny francuski batalista, jechał pewnego razu z Werslu do Paryża. Naprzeciw niego siedziały dwie panie, które zdawały się go znać i zupełnie bez żenady krytykowały jego ubranie, wygląd i wiek, Vernet postanowił się zemścić. Gdy przejeżdżano pod tunelem Saint Clout robiło się w przedziale zupełnie ciemno i Vernet bardzo wyraźnie pocałował się w rękę. Gdy się rozjaśniło jedna dama obwiniała drugą, że malarz ją pocałował. Za przybyciem do Paryża rzecze Vernet do pań:

— Moje panie, będzie dla mnie na długo zagadką, która z was właściwie mnie pocałowała.

Smukłość Sary Bernhardt — stala się przedmiotem licznych dowcipów i anegdot krążących po Paryżu, jak np. Gazety podały wiadomość, że w. artystka kupiła sobie lwa — którego będzie wodziła na łańcuszku. Informację tę uzupełniły jednak przypiskiem, że artystce nic grozi z tego powodu żadne niebezpieczeństwo, gdyż lew jest wiadomo stworzeniem mięsożernem.

Balzac i grafologja.

Balzac uważał się za świetnego znawcę pisma — grafologa. Pewna dama przyniosła mu raz zapisany zeszyt szkolny, mówiąc:

— Niech mi pan powie, drogi mistrzu, jakaż przyszłość czeka to dziecko?

Balzac starannie ogląda zeszyt i marszczy brwi.

— Czy pani jest matką tego dziecka? — a może krewną?

— Nic podobnego!

— Wobec tego powiem pani całą prawdę. To dziecko jest lekkomyślne i ograniczone. Nic z niego nie będzie.

Dama wybucha śmiechem:

— Ależ, mistrzu, czyż nie poznaje pan swego własnego pisma? Toż to jeden z pańskich szkolnych zeszytów!

Historja przemilcza odpowiedź mistrza.

Nie pierwej.

Jeden z młodych kompozytorów włoskich, pragnąc usłyszeć opinję wielkiego muzyka Nikisch'a, który właśnie przybył do Rzymu, zagrał mu kilka swoich utworów. Po ukończeniu swej gry zapytał mistrza co sądzi o jego kompozycjach.

Powiem panu szczerze, że będą one grywane, gdy ludzie zapomną nieco Wagnera, Beethovena, Bacha, ale...

Na to młody kompozytor uszczęśliwiony.

— Ach, naprawdę, zbyt mi pan pochlebia. A Nikisch kończąc zdanie.

— ...Ale nie pierwej.

